

Redaksjonelt

Det er en innarbeidet forestilling at museer og samlinger hører sammen, at samlinger av ting – artefakter fra naturen og kulturens rike – er karakteristisk for museene og at samlingene er viktig kulturarv. Det er også en innarbeidet forestilling om at kulturarven tilhører fellesskapet og at den skal være tilgjengelig for det samme fellesskapet. Likevel er museenes samlinger ofte bortgjemte og utilgjengelige. Det gjelder særlig i dagens museer hvor det er etablert et skille mellom samlingsforvaltning og museenes øvrige oppgaver. Skillet kommer blant annet til syne i museenes organisering der arbeidet med samlingene og formidlingsarbeidet foregår i ulike avdelinger. Skillet er også fysisk. Det kan synes paradoksalt at samtidig som stadig flere gjenstander gjøres tilgjengelige digitalt, bli samlingene fysisk mer og mer utilgjengelige.

Artiklene i dette nummeret av *Tidsskrift for kulturforskning* synliggjør museers samling – ikke nødvendigvis ved at noe bortgjemt og skjult hentes fram – men ved at det knyttes museologiske problemstillinger til museers samling og samlinger. Historiene som fortelles i artiklene, belyser hvordan det å bygge opp og forvalte samlinger ikke er nøytrale handlinger, men resultat av politiske og kulturelle prosesser. Artiklene forteller om hvordan tingene kommer til museene, blir innlemmet i samlingene, hvordan de håndteres og presenteres i ulike museale kontekster. At museer skaper kunnskap og verdier er kjent, men hvordan det *gjøres* er i mindre grad utforsket. Artiklene i dette nummeret er et bidrag til en slik utforskning.

Det er stort spenn i artiklenes emner; fra skulpturer til suvenirer, fra loft til videokunst. Spennet er også stort i tid og geograf, i og artiklene henter sin empiri fra både kunst- og kulturhistoriske museer.

Emnet for Jorunn Haakestads artikkel er samlingen av kinesisk kunst og kulturgjenstander samlet av den norske generalen Wilhelm Normann Munthe og donert Vestlandske Kunstindustrimuseum i årene mellom 1907–1935. Ved å fortelle samlingens historie, viser Haakestad samtidig definisjonsmakten i kunstfeltet og trekker fram at det her handlet om en kamp mellom Østen og Vesten. Hun har latt seg inspirere av Edvard Saïds kjente bok *Orientalisme*. Selv om hun påpeker forskjeller i måten Vesten har tenkt om den arabiske Østen og om Kina – Kina ble blant annet oppfattet som en stor kultur nasjon på mange punkter Vesten overlegen – var det likevel et vestlig kunstsyn som lå til grunn for de museale vurderingene av Munthe-samlingens kvalitet da den ble introdusert på den vestlige kunstscenen i 1930-årene.

Historien om Munthe-samlingen slik den er blitt håndtert og vurdert av norske så vel som av internasjonale spesialister, viser at gjenstanders verdi ikke ligger som noe naturlig og nøytralt i gjenstandene selv, men at det hele tiden er forhandlinger som skaper denne verdien. For Munthe-samlingen handlet det i stor grad om hvorvidt gjenstandene var ekte, det vil si om gjenstandene virkelig var fra den perioden samleren Munthe utga dem for å være.

Munthe-samlingen er unik og det på flere måter. Til tross for at det viste seg at mange av gjenstandene i samlingen har usikkert opphav, betyr ikke det at de er uten verdi. Som Haakestad påpeker, har de verdi også som eksempel på kinesisk samtidskunst fra den tiden da Munthe bygde opp sin samling.

Anne Tove Austbø undersøker kategorien sjømannssuvenirer som hun karakteriserer som en kjent og kjær kategori i den museale praksisen, men uten plass i den museale nomenklaturen. Austbø introduserer leserne for Stavangers museums samling av etnografiske gjenstander og Stavangers sjøfartsmuseums samling av sjømannssuvenirer. I dag er begge museene en del av det konsoliderte Museum Stavanger, men tingene og disse samlingene brukes i liten grad. Samlingene er i realiteten avsluttet, skriver Austbø, brukes kun for å illustrere museets historie.

I artikkelen påpeker Austbø den påfallende likheten mellom de to samlingene, men understreker samtidig forskjellene. Forskjellene handler imidlertid ikke om tingene i seg selv, de kunne, som Austbø skriver, byttes om uten at noen ville legge merke til det. Forskjellene er knyttet til hvordan gjenstandene er blitt håndtert og vurdert i den museale praksis. Perspektivet i Austbøs artikkel er at sjømannssuvenirene utfordrer sjøfartsmuseenes egenforståelse. Sjøfartsmuseene har tradisjonelt hatt fokus på de store begivenhetene i sjøfartens historie. Sjømannssuvenirene derimot henviser til de små historiene, de personlige minnene, de representerer følelser, lengsler og drømmer. Dette var ikke opplysninger museet var interessert i da gjenstandene ble innlemmet i samlingen som gaver fra byens sjømenn og deres familier da museet ble etablert i 1927, trolig fordi disse kontekstene var allment kjent. Etter hvert som forbindelsene mellom tingen og dens kontekster ikke lenger var like selv-sagte, mistet sjømannssuvenirene sin plass i sjøfartsmuseenes univers. De ble meningsløse artigheter, i beste fall kuriosa. Men hva med å bringe disse gjenstandene fram i lyset igjen, aktivisere dem i forskning og formidling? Austbøs artikkel er et bidrag til en slik utprøving.

Lise Camilla Ruud skriver om *en* gjenstand, Rolstadloftet på Bygdøy, innkjøpt til kong Oscar II's samling i 1888. Om betalingen ble det imidlertid fort strid. Kongen nektet å betale det avtalte beløpet, og bygningen ble aldri ferdigstilt fra de antikvariske myndigheters side. For kongen var loftet en del av et politisk prosjekt, det gjaldt å markere avstand til unionen, vise fram en stolt og vakker norsk fortid.

Ruud starter sin framstilling lenge før loftet ble flyttet til Bygdøy. Artikkelen viser hvordan det samme loftet har inngått i ulike fortidsfortellinger, og hun begynner sin beretning med topografenes tekster. Her fikk middelalderloftet fra gården Rolstad i Gudbrandsdalen stor plass, ikke som en del av et nasjonalt og politisk prosjekt, men som en del av topografenes patriotiske kunnskaps- og opplysningsprosjekt. I disse tekstene ble loftet koblet sammen med noe stort – med noe eksemplarisk, betydningsfullt og forbillig – uten at loftet settes inn i en historisk kronologi.

I 1907 ble Kong Oscar II's samling innlemmet i Norsk Folkemuseum. Ruud påpeker at fra da av ble loftet sammen med de andre husene i kongens samling – Hovestua fra Telemark og stavkirken fra Gol – innlemmet i helt andre fortellinger. Nå ble både loftet og de andre bygningene i samlingen innlemmet i et nasjonalt prosjekt. Loftet ble alminneliggjort, det ble en representant for bondesamfunnets stolte arkitektur med loftet som gårdens mest staselige bygning. I denne fortellingen ble alt det unike ved loftet fra Rolstad tatt bort, nå var det typen loft som var det sentrale.

Hva kan en gjenstand som loftet representere og fortellingene det materialiserer, si oss i dag? Ruud diskuterer dette i lys av Riksantikvarens middelalderprosjekt. Dette prosjektet ble påbegynt i 1995 og gikk ut på å restaurere middelalderbygninger slik at eierne kunne forvalte dem på en langsiktig måte. I dette prosjektet kom de bygningstekniske detaljene i fokus, noe som gjenspeiles i formidlingen av loftet. 1990-tallets fortelling ble ikke så autoritær som tidligere tiders beretninger, men til gjengjeld ble den mer teknologisk.

Folkemuseet planlegger å bruke loftet til å formidle museets historie. Ruud spør om det er den mest relevante fortellingen i dagens Norge, og hun lanserer noen alternative fortellinger og alternative strategier hvor fortellingene loftet har inngått i ikke utelates, men innlemmes. På den måten, hevder Ruud, kan loftet fra Rolstad brukes til en kreativ og nyskapende formidling som knytter forbindelser mellom fortid og nåtid.

Det er et stort sprang fra loftet på Folkemuseet til Museet for samtidskunst sitt første videoinnkjøp i 1991, kunstverket *Riss* av den da allerede internasjonalt kjente kunstneren Kjell Bjørgeengen (f. 1951). Men også Eva Klerch Ganges artikler handler om *en* gjenstand og forhandlingene om den.

Kunstmuseenes samlingspraksiser skiller seg fra de øvrige museenes ved at det er innkjøpskomiteer som velger kunstverkene. Innkjøpskomiteens sammensetninger er resultat av kunstnerorganisasjonenes fremforhandlede rettigheter. Dette betyr kort fortalt, at jo sterkere interesseorganisasjon, jo større sjanse til å være representert i innkjøpskomiteene og med det også en mulighet til å påvirke innkjøpene. Gange viser at videokunsten ved inngangen til 1980-tallet ikke hadde en sterk interesseorganisasjon. Kategorien videokunst var dessuten sterkt omdiskutert og problematisk å innlemme i samlingene som var bygd opp etter kategoriene maleri, skulptur, grafikk og håndtegninger.

Artikkelen er todelt, på den ene siden gir Gange en analyse av verkets karakter, for på den måten å undersøke om det er noe ved verket som gjorde det vanskelig å innlemme det i samlingen. Gange konkluderer med at det er det ikke. Verket *Riss* kan plasseres i kjente kunsthistoriske kategorier som maleriske uttrykk med skulpturell karakter.

I den andre delen beskriver Gange de kunstpolitiske forhandlingene. Slik sett analyserer hun dette innkjøpet i lys av museologiske perspektiver inspirert av den nederlandske museologen Peter van Mensch' parametere for museologisk forskning slik som objektet, institusjonene og samfunnet. I dette tilfellet, hevder Gange, var det institusjonelle og kulturpolitiske årsaker som hindret videokunsten i å bli innlemmet i samlingen.

Det er et ønske at disse fire artiklene – fra fire ulike områder og fire ulike museer – skal bidra til å øke interessen for museologiske problemstillinger relatert til museers samling og museenes praksiser på dette feltet.

God lesning

Odd Are Berkaak og Inger Johanne Lyngø (gjesteredaktører)